

# DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

## EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

*Editado por Javier Marín-López*

un  
i Universidad  
Internacional  
de Andalucía  
A

**TESSELLATA TACAMBARENSIA N.º 3 DE GERHART MUENCH:  
LA GRABACIÓN SONORA COMO REFERENCIA DE LA PRAXIS INTERPRETATIVA**

ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ  
Universidad de Guanajuato

**Introducción: marco teórico**

La grabación sonora es el documento que viene a enriquecer el análisis del quehacer musical del siglo XX y permite complementar la visión del compositor al agregar el punto de vista del intérprete, quien deja una lectura derivada de la praxis musical. Además, los registros sonoros comerciales pueden considerarse como un producto, un documento y un objeto acústico-musical. En este sentido, su estudio global puede dividirse en cinco campos: catalogación, carátula, folleto, onda sonora y aspectos complementarios. Sin embargo, una de las limitantes del trabajo discográfico es que los recintos de conservación, como bibliotecas y fonotecas, no documentan la iconografía, la música, ni el folleto, quedándose únicamente en el aspecto de la catalogación. De ahí que el investigador deba pasar tiempo construyendo la referencia técnica de la muestra de registros sonoros que se van a analizar y eso también constituye un aporte en el campo discográfico.

En la actualidad, el proceso de comunicación se ha enriquecido debido al número de profesionales que participan en dicho proceso. En el caso de la grabación sonora, desde el ámbito de la creación tenemos al compositor, el intérprete, el ingeniero de sonido y el editor musical. El registro es encapsulado de forma comercial por el sello discográfico y matizado por los diseñadores gráficos, así como condicionado a partir del presupuesto asignado al proyecto discográfico. El producto comercial obedece a las leyes del mercado y es adquirido por el melómano, el público, el crítico, el musicólogo y el discólogo, quienes dejan rastro de su opinión en diversos foros. Todo ello permite que el musicólogo pueda construir una visión en torno a un grupo de versiones grabadas de una composición musical en busca de las coincidencias y divergencias que, de manera natural, se encuentran al contrastar la muestra a ser analizada.

Para estudiar el contenido musical pianístico congelado en una grabación sonora es recomendable empezar por el tempo musical, por ser el pilar fundamental sobre el cual se construye el discurso compositivo y formal, así como por ser un factor estandarizado que se puede contabilizar en segundos y responde a los ataques que se realizan en el piano (en principio, un instrumento percutido), lo cual permite poner las marcas en el visualizador de onda de manera confiable. Además, en la actualidad, programas informáticos para el análisis de grabaciones facilitan la colocación de marcas en la visualización, ya que esa imagen puede ampliarse tanto de manera vertical como horizontal. Aunado a ello,

fue un avance el que se pudiera reproducir el material sonoro a menor velocidad sin que se alterara la altura de los sonidos. Aún así, estudiar aspectos como la dinámica, el timbre y el espacio acústico es más complejo, pues los programas ya no han tenido un avance significativo en los últimos años, pero sobre todo debido a que las grabaciones disponibles al comprador, entre ellos el investigador, suelen estar masterizadas y “aplanadas”, lo cual complica el acceso a la información sonora separada por canales o, al menos, a una versión donde los topes dinámicos no hayan sido modificados. Igual de complicado es trabajar con grabaciones realizadas en vivo, pues pudieron haber sido capturadas con un solo micrófono ambiental que no permite discernir los elementos musicales por separado.

A pesar de estas complicaciones, la discografía al servicio de la musicología busca complementar esa lectura sobre el quehacer del intérprete a través de sus registros sonoros, algo que era difícil de analizar de forma acústica antes de la existencia de la grabación y que fue posible a partir del siglo XX. Asimismo, el estudio sistemático de un grupo de grabaciones de una obra canónica del repertorio no fue factible hasta principios del siglo XXI, cuando grupos de investigación desarrollaron visualizadores de onda que pudieron ser utilizados con fines musicológicos. Y eso es lo que se propone en este ensayo: ofrecer una lectura a partir de un par de registros sonoros de la *Tessellata Tacambarensia* n.º 3 de Gerhart Muench.

Como parte del enfoque metodológico empleado en este trabajo, se ha decidido utilizar la reflexividad para construir una perspectiva cualitativa. Dado que el propio investigador es un actor que puede ser observado, se optó por reconocer que tiene un papel y una influencia en la forma de construir el argumento y en el resultado final mismo. Por ello, de manera excepcional, se decidió escribir en primera persona ciertos párrafos para permitir al autor del texto aportar argumentos que no suenen disociados de su praxis musical previa a ser investigador. Se ha dicho que, “en términos generales, la reflexividad consiste en el conocimiento que tengamos de la capacidad de comprensión acerca de nuestro modo de ser singular y de la forma en que este se expresa”<sup>1</sup>. Más aun, Guber resume que “la reflexividad inherente al trabajo de campo es el proceso de interacción, diferenciación y reciprocidad entre la reflexividad del sujeto cognoscente –sentido común, teoría, modelos explicativos– y la de los actores o sujetos/objetos de investigación”<sup>2</sup>. En este sentido, el ejercicio en este texto es exponer desde mi experiencia la visión personal de una obra musical y dialogar con lo que han escrito otros investigadores.

## Contexto biográfico del compositor Gerhart Muench

Dos referencias importantes en relación con la figura y obra de Gerhart Muench son la tesis doctoral de Arturo Pérez López titulada *Gerhart Muench: trayectoria artística, docente y la técnica e interpretación pianística en México (1907-1988)*, defendida en la Universidad Autónoma de Madrid (2014). El otro trabajo de relevancia es el titulado *El arte en su laberinto: aproximaciones a la vida y obra musical-poética de Gerhart Muench en su contexto socio-cultural* de Detlef R. Kehrman, tesis de filosofía presentada en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (2013). A estas fuentes anteceden los aportes de un discípulo de Muench, Tarsicio Medina-Reséndiz, quien dejó las primeras reseñas biográficas del maestro alemán y ha dedicado buena parte de su vida a resguardar y promover la obra del maestro.

<sup>1</sup> Cubides, Humberto; y Guerrero, Patricia. “Reflexividad en la investigación cualitativa: narrar, visualizar y dialogar”. *Nómadas*, 29 (2008), pp. 128-141, p. 130.

<sup>2</sup> Guber, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires, Norma, 2001, p. 53.



Después de haber realizado una lectura de dichas fuentes, se podrían resumir los aspectos más importantes de su vida de la siguiente manera. Este compositor nació en Dresde (Alemania) el 23 de marzo de 1907. Efectuó estudios de piano, música, composición y filología clásica; además, en cierto momento de su vida tuvo un interés por experimentar con música para pianola y *reproducing piano*. Su conocimiento no se limitaba a la música, pues también sabía de artes plásticas, poesía, literatura, antropología, religiones comparadas y filosofía. Se casó con Vera Lawson, poetisa de origen norteamericano y después de su exilio vivió en varios países, entre ellos los Estados Unidos y la República Mexicana. Es considerado como un impulsor del pianismo musical en México, lo cual se deriva de su experiencia temprana en la música: su padre fue profesor del Conservatorio de Dresde y ofreció su primer recital a los 9 años. También es remarcable que fuera solista con 14 años, interpretando el Concierto n.º 2 de Franz Liszt y que se graduara a los 15 años en dicho conservatorio. Más sorprendente aún que uno de sus conciertos fuera seleccionado por Paul Hindemith para ser estrenado en el Festival de Donaueschingen en 1926. Entre 1928 y 1937 viajó a Francia e Italia y trabajó sobre la obra de Vivaldi en una época en que dicho compositor apenas estaba siendo revalorizado. Durante la Segunda Guerra Mundial compone el *Concert d'Hiver* que terminó en el Hospital de Bruselas en 1943. Dentro de la tragedia humana que le tocó vivir, se debe mencionar que en 1945 sobrevive al bombardeo de Dresde, y casi muere de difteria a las afueras de Múnich; afortunadamente es rescatado por su esposa.

Para algunos emigrantes europeos forzados a dejar Europa por los conflictos bélicos y cambios de aire de aquel entonces, la parada principal fue Estados Unidos. Sin embargo, el tipo de vida y pensamiento no siempre concordaba con la filosofía de vida de esos creadores, y por tal motivo buscaron otros espacios para reconstruirse a sí mismos o escapar de las circunstancias de su pasado. Tal es el caso de Gerhart Muench, quien no se sintió a gusto en dicho país<sup>3</sup> y decide continuar su camino hacia México. Arturo Pérez en su tesis resume bien las ventajas de emigrar hacia la República Mexicana:

Él podría desarrollar su proceso creativo y, a la vez, tener un ambiente propicio para el caudal de conocimientos que aprendería en México. Se vislumbra la posibilidad de que haya elegido a este país, ya que este le proporcionaría precisamente, además de la música, claro está, la antropología, arqueología, religión, regiones geográficas diversas, ese “algo” que él y su esposa Vera buscaban: una región o un lugar paradisíaco que prontamente descubrirían en Michoacán: Tacámbaro<sup>4</sup>.

Aunque vivió en varios lugares de México, su búsqueda por un espacio donde tuviera tranquilidad no terminaría hasta que descubriera en compañía de su esposa un pueblo del Estado de Michoacán llamado Tacámbaro. Es importante mencionar que Muench residió en Guanajuato capital y tuvo un puesto de profesor en la Universidad de Guanajuato, lo que le daría estabilidad económica en una ciudad con vida cultural y que funcionaría como punto logístico para su actividad como músico. Sin embargo, Muench sacrifica esa estabilidad por Tacámbaro, que convierte en el lugar donde viviría desde 1964 hasta el final de sus días (falleció el 9 de diciembre de 1988), y donde según su voluntad al

<sup>3</sup> Según Arturo Pérez, el propio Theodor W. Adorno, le recomienda a Muench, “que tenía que salir de los Estados Unidos de Norteamérica, e irse a otro lugar, en virtud de que él era ‘demasiado bueno’ para vivir en un país que no le retribuía lo que merecía”. Pérez López, Arturo. *Gerhart Muench: trayectoria artística, docente y la técnica e interpretación pianística en México (1907-1988)*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2014, p. 90.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 91.

parecer quería ser enterrado<sup>5</sup>, aunque finalmente sus restos, junto con los de su esposa, descansarían en el Templo de las Rosas de Morelia<sup>6</sup>. Dado que en su catálogo compositivo se hace alusión a este pueblo en el título de diez de sus obras, y algunas más como *Fulgores Tacambarensia* para flauta y piano o *Tacambarenses III* para viola y piano, vale la pena hacer una pausa para mencionar algunos datos históricos de este espacio geográfico.

Tacámbaro es actualmente un “pueblo mágico” del Estado de Michoacán. Esa denominación es otorgada por la Secretaría de Turismo a aquellos pueblos de la República Mexicana que sean “localidades con atributos simbólicos, leyendas, historia, hechos trascendentes, cotidianidad, magia que te emanen en cada una de sus manifestaciones socio-culturales, y que significan hoy día una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico”<sup>7</sup>. En efecto, Tacámbaro cuenta con esos atributos y se encuentra entre el grupo de pueblos que tiene esa denominación de “pueblo mágico”. El pueblo se fundó alrededor de 1535 y adquirió la categoría de villa en 1828, municipio en 1831 y ciudad en 1959. La cabecera municipal mantiene en la actualidad el nombre de Heroica Tacámbaro de Codallos. También se le conoce a Tacámbaro como “El balcón de tierra caliente” o “Lugar de palmeras”. Roger von Gunten escribió: “Gerhart y Vera se refugiaron en Tacámbaro, un lugar que amaban y donde unos amigos suyos les consiguieron una casa con un mirador que daba sobre los tejados de la pequeña ciudad y la lejana tierra caliente de Michoacán”<sup>8</sup>. Detlef Kehrmann aporta sobre la relación de los esposos Muench con este lugar: “El agradecimiento de Muench por tales momentos felices tal vez se refleja en composiciones como *Epitomae Tacambarensia* para gran orquesta, *Fulgores Tacambarensia* para flauta dulce, tenor y piano, así como una serie de piezas *Tessellata Tacambarensia* para piano y otros instrumentos”<sup>9</sup>.

En cuanto al estilo compositivo de Muench, se puede hacer una demarcación estilística de forma breve. Por ejemplo, Nieto menciona que “su obra se identifica en una primera etapa con la escuela de Hindemith –hasta fines de los años 40–, en una segunda etapa con Krenek (1950-1960), y en una tercera y última (1960-1988), con el postserialismo derivado de la escuela de Messiaen y sus discípulos Boulez y Stockhausen”<sup>10</sup>. Se pueden rescatar otras referencias documentales que dicen:

La novedad de la obra musical de Muench no se refiere solo a la instrumentación o al timbre, sino a la “estructura formal”, presentándose “a cada paso formas sonoras, maneras de organizar el sonido que, si bien no reniegan del pasado musical de la cultura occidental ni lo desmienten, resultan más bien extrañas e imprevistas dentro de dicho contexto, aunque no por ello sean menos coherentes y cargadas de un rigor lógico extremo y de una honda significación”<sup>11</sup>.

Para Muench no hay recursos meramente ornamentales; maneja cada elemento como parte esencial de una compleja, compacta, trama de resonancias, vuelta más firme y densa y por las equivalencias básicas en el peso específico de sus materiales. No hay elegancia decorativa, el todo es neciamente sólido [...]. Todas esas grandes

<sup>5</sup> Gunten, Roger von. “Requiem para Gerhart Münch”. *Pauta*, VIII, 29 (1989), pp. 5-8, p. 5.

<sup>6</sup> Pérez López, A. *Gerhart Muench...*, p. 130.

<sup>7</sup> Secretaría de Turismo, Gobierno de México. “Pueblos mágicos, herencia que impulsan [sic] turismo”, <<https://www.gob.mx/sector/articulos/pueblos-magicos-herencia-que-impulsan-turismo>> [consulta 20-06-2018].

<sup>8</sup> Gunten, R. “Requiem...”, p. 5.

<sup>9</sup> Kehrmann, Detlef R. *El arte en su laberinto: aproximaciones a la vida y obra musical-poética de Gerhart Muench en su contexto socio-cultural*. Tesis Doctoral, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2013, p. 312.

<sup>10</sup> Nieto, Velia. *Piano del siglo XX. Trece obras de autores latinoamericanos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 44.

<sup>11</sup> Frisch, Uwe. *Gerhart Muench o de la poética o metafísica de un compositor*. Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1985, p. 13. Citado en Kehrmann, D. R. *El arte en su laberinto...*, p. 309.

acumulaciones de acordes son solo microcosmos en suspensión momentánea, en los que cada elemento proviene de distintas fuentes y opera a su vez en relación a ellas. Por medio de un accidente voluntario en cada nota, la simultaneidad en la emisión del sonido forma parte, en función bipolar, de estos “puntos de encuentro”, para posteriormente continuar su movimiento propio [...] los sonidos están dispuestos en forma similar a la composición atómica y molecular de la materia<sup>12</sup>.

Aunque mantiene la mirada en la música contemporánea, la forma personal que desarrollaría en México son sus mosaicos tacambarenses y es lo que se aborda en el siguiente apartado.

### Forma compositiva personal: *Tessellata Tacambarensia*

En relación con el lenguaje compositivo pianístico, de 1926 datan sus seis estudios polifónicos para *reproducing piano*, los cuales son importantes pues permiten observar a un joven compositor interesado por recursos noveles en aquella década<sup>13</sup>. También son relevantes la *Kresleriana Nova* (1939) o el *Concert d'Hiver* (1943). Aunque su obra anterior a la Segunda Guerra Mundial se perdió, se puede proponer que, en el caso de Muench, su estilo compositivo para piano se fue fraguando con el paso del tiempo y es en las *Tessellatas* donde manifiesta las exploraciones que hacía en cuanto a posibilidades en el instrumento, así como una búsqueda por su propio estilo compositivo.

Gloria Carmona menciona un periodo de transformación a inicios de los años 60:

Pero la década de los sesenta será significativa, además, por los profundos cambios experimentados en el compositor. Estos se reflejarán, primeramente, en la mudanza de residencia: el matrimonio abandona la ciudad de Guanajuato por Tacámbaro, un lejano y apacible rincón michoacano, mitad bosque y mitad trópico, con algunas breves estancias en Tepoztlán, Morelos, y en San Cayetano, Michoacán. Al mismo tiempo, y de manera contrastante, Muench realizará viajes cada vez más frecuentes a la ciudad de México, donde su actividad concertística se incrementa y donde ejerce el profesorado en la Escuela Nacional de Música.

El cambio se traduce en la creación, en la adopción de técnicas composicionales que, a instancias de las nuevas corrientes vanguardistas europeas, modificarán de forma decisiva su lenguaje. El compositor incorporará, desde entonces, tanto el serialismo como la música aleatoria, emprenderá nuevas búsquedas rítmicas, tímbricas, de textura y dinámica sonoras, empleará recursos como el collage, pero seguirá haciendo uso de arcaísmos, las citas eruditas y los criptogramas musicales –juegos a los que era tan adicto como a los títulos en latín–.

Esta última etapa se inaugura con algunas de las diez *Tessellatas* de Tacámbaro, para diversos instrumentos, y sobre todo las *Evoluta I, II y III* para dos pianos (Tacámbaro, 1961, 1961 y 1962)<sup>14</sup>.

Las diez *Tessellatas* fueron escritas en un lapso aproximado de 12 años, entre 1964 y 1976. Siete de ellas involucran al piano y cuatro son para piano solo. Un caso aparte es la *Tessellata 7* para piano con maracas y clave, que son ejecutados por el mismo pianista (Tabla 8.1).

<sup>12</sup> Alcaraz, José Antonio. “La poética individual de Muench”. *Proceso*, 16 de abril de 1977, <<https://www.proceso.com.mx/3900/la-poetica-individual-de-muench>> [consulta 27-06-2018].

<sup>13</sup> Para escucharlos consúltense: “Gerhart Münch - 6 polyphone Etüden für elektrisches Klavier”. Publicado en YouTube por Juergen Hocker el 14 de septiembre de 2010. Disponible en <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=3&v=4ovOM0VOofE](https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=4ovOM0VOofE)> [consulta 26-06-2018].

<sup>14</sup> Carmona, Gloria. “Gerhart Muench”. *Pauta*, XV, 55-56 (1995), pp. 31-40, p. 40.

Tabla 8.1: Lista de *Tessellatas* de Gerhart Muench.

Título	Fecha e instrumentación
<i>Tessellata</i> n.º 1	1964 Piano
<i>Tessellata</i> n.º 2	1964 Violín y piano
<b><i>Tessellata</i> n.º 3</b>	<b>1967 Piano</b>
<i>Tessellata</i> n.º 4	1968 Dos arpas
<i>Tessellata</i> n.º 5	1969 Guitarra
<i>Tessellata</i> n.º 6	1972 Piano, violín, maracas y claves (2 músicos)
<i>Tessellata</i> n.º 7	1973 Piano con maracas y claves (1 músico)
<i>Tessellata</i> n.º 8	1974 Corno inglés, viola y vibráfono
<i>Tessellata</i> n.º 9	1974 Piano
<i>Tessellata</i> n.º 10	1976 Piano

De las *Tessellata* para piano solo, la primera es un preámbulo tímido y entrecortado de lo que desarrollará en la tercera, donde de forma magistral presenta una estructura sólida y una narrativa pianística más cercana a un virtuosismo lisztiano, aunque adaptado al siglo XX. En las dos últimas de las diez, lo que busca es incluir cuestiones de aleatoriedad y, en este sentido, las piezas carecen de una estructura arquitectónica, sino que constituyen bloques a ser combinados por el intérprete.

En particular, según el catálogo realizado por Consuelo Carredano, la *Tessellata Tacambarensia* n.º 3 fue publicada por Ediciones Mexicanas de Música y pertenece a la colección Arión con el n.º 113<sup>15</sup>. La fecha de composición dada es 1967 y la de edición es 1969<sup>16</sup>. El tiraje aproximado fue de 500 ejemplares<sup>17</sup>; la Biblioteca del Departamento de Música y Artes Escénicas (DEMAE) de la Universidad de Guanajuato cuenta en su catálogo con tres ejemplares de dicha *Tessellata*, de los cuales hay uno que tiene una dedicatoria de puño y letra de Muench al maestro Mario Ruiz (Figura 8.1).

<sup>15</sup> Dado que la colección Arión empieza con el número 100, sería la obra número 13 de la colección; en las páginas 303-304 pueden observarse las obras que fueron publicadas bajo dicha colección. Carredano, Consuelo. *Ediciones mexicanas de música: historia y catálogo*. Preliminar de Gloria Carmona. México, CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1994.

<sup>16</sup> “Todas las partituras llevan en su portada el emblema que distingue a Ediciones Mexicanas de Música, que consiste en el dibujo de un caracol, instrumento musical precortesiano. El nombre y logotipo de la colección Arión, por su parte, está inspirado en uno de los personajes de la mitología griega favoritos de Halfter”. *Ibid.*, p. 75.

<sup>17</sup> Carredano explica: “Aunque no lo especifica en el colofón –ya que ninguna partitura anterior a 1974 lo incluye–, las primeras obras tuvieron un tiraje aproximado de quinientos ejemplares. Después, se optó por disminuirlo con el fin de asignar los recursos para publicar más obras, y se optó el criterio de incluir estos datos editoriales en el colofón de la tercera de forros en todas las partituras”. *Ibid.*, p. 80.

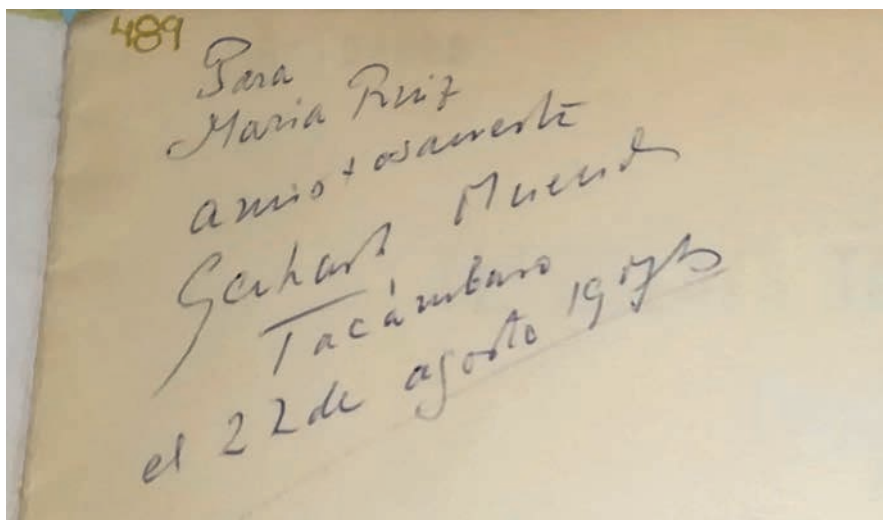


Figura 8.1: Dedicatoria manuscrita del maestro Muench (Foto: el autor).

Al hablar de la estructura formal de la *Tessellata Tacambarensia* n.º 3, se debe considerar que utiliza el recurso de la estratificación propia del serialismo integral donde los parámetros son personalizados y las notas son unidades completas en sí mismas. También sirve pensar en el puntillismo, en el que elementos mínimos en conjunto y a la distancia generan una ilusión visual. Esto empata bien con el concepto de tesela, pues esas unidades al combinarse provocan una ilusión acústica que se consigue solo al combinar varios elementos yuxtapuestos con ayuda de efectos de pedal en el piano.

Las teselas son diminutas piezas de vidrio, terracota o piedra que se combinan para construir un mosaico. Para comprender este concepto artístico se puede hacer una analogía con los píxeles de las imágenes digitales, donde un sinfín de elementos individuales al combinarse generan imágenes que se pueden observar de forma conjunta a una escala adecuada. Asimismo, se puede pensar en la técnica romana de mosaicos, al hacer referencia a dos ejemplos famosos como son: “Alejandro Magno combatiendo contra el rey persa Darío III en la batalla de Issos”, que se encontraba en la Casa del Fauno de Pompeya y que se puede observar en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, el cual está compuesto por alrededor de un millón y medio de diminutas teselas<sup>18</sup>. El otro es el “Mosaico de las palomas” de la Villa de Adriano, que maneja una “resolución” de aproximadamente 60 teselas por centímetro cuadrado. Ambos son bellos ejemplos de este tipo de técnica.

Aunque Muench al parecer no quiso representar una escena específica, sí utiliza esta técnica para trabajar en varios niveles de resolución acústica con la intención de crear combinaciones insólitas producto de su imaginación y del conocimiento de toda una vida de las posibilidades tímbricas del piano como instrumento musical. Una manera de ver la estructura es dividirla en forma tripartita (Tabla 8.2). Con tres grandes partes compuesta cada una por tres secciones. Esa era la idea que tenía en 2001, cuando no me preocupaban tanto los aspectos formales sino la manera en que debería interpretarla, memorizarla y construirla acústicamente para que funcionara en el escenario.

<sup>18</sup> Una imagen en 2D y la noticia de video mapping en 3D se pueden consultar en la página web del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles: Nuovi itinerari digitali al MANN: il “Mosaico di Alessandro” ed i “Musici ambulanti”, 21 de marzo de 2018, <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/2018/03/21-03-18-nuovi-itinerari-digitali-al-mann-il-mosaico-di-alessandro-ed-i-musici-ambulanti/>> [consulta 15-06-2018].



Tabla 8.2: Propuesta de esquema formal de la *Tessellata Tacambarensia* n.º 3.  
Realización propia a partir de la lectura de la partitura, 2000.

Bloque	Sección	Función formal
$\alpha$	A	I
	B	II
	C	III
$\beta$	D	II
	E	I
	F	III
$\gamma$	G	III
	H	II
	I	I

Dieciocho años después del análisis inicial, al retomar el estudio de esta obra para la redacción de este capítulo, replanteo la estructura formal como binaria (Figura 8.2) y no tripartita. En la siguiente imagen se puede ver una posible simplificación formal de la *Tessellata Tacambarensia* n.º 3 que he desarrollado a partir del análisis formal de la partitura.

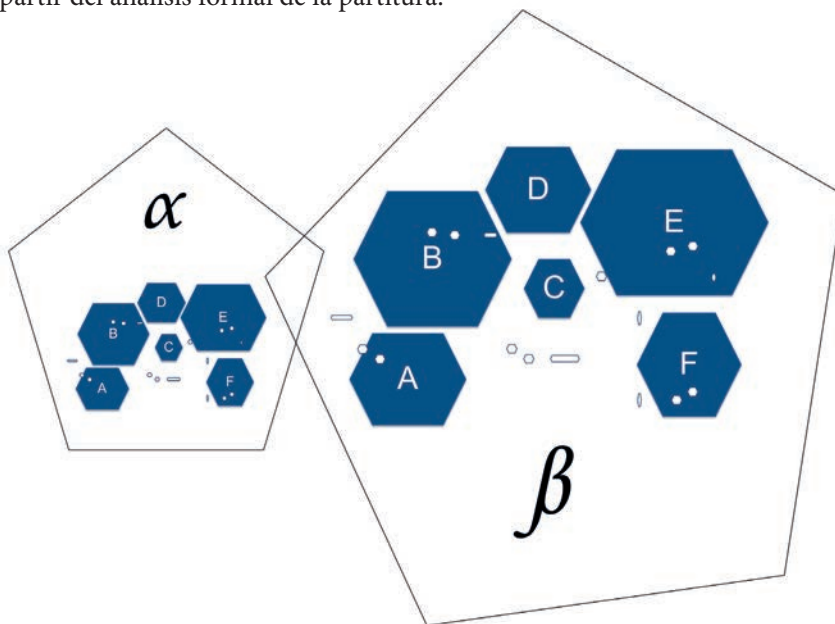


Figura 8.2: Estructura formal de la *Tessellata Tacambarensia* n.º 3.  
Elaboración propia a partir del análisis de la partitura, 2018.

Esto estaría en consonancia con lo que expresó Muench, según cita Uwe Frish: “Creo en el crecimiento orgánico; creo en todo lo que es orgánico. Por eso me interesa más lo nuevo que el pasado”<sup>19</sup>. Si a eso sumamos su relación con la naturaleza circundante de Tacámbaro, es posible ver esta *Tessellata* en dos bloques, un bloque  $\alpha$  con seis secciones contrastantes, aunque complementarias, y un bloque

<sup>19</sup> Frisch, U. *Gerhart Muench...*, p. 13. Citado en Kehrmann, D. R. *El arte en su laberinto...*, p. 309.

β en el cual esas estructuras crecen, aunque manteniendo una coherencia dentro de la variedad que el compositor expone en forma de desarrollo. Eso es posible, al ahondar más en la cuestión orgánica; la naturaleza es la mejor maestra en cuanto a formar estructuras, se mantiene siempre viva con la replicación de estructuras a distintos niveles, que nunca aburren, más bien sorprenden a aquellos que son capaces de apreciarla. Eso es lo que quizá ocurrió con Muench: replicó esa naturalidad y eso le dio frescura a su estilo compositivo. Roger von Gunten compartió con Muench caminatas por los pasajes de Tacámbaro y cuenta la diversidad de elementos del paisaje de esa zona:

Lo más maravilloso de Tacámbaro quizás es su inmenso horizonte, un horizonte musical, por decirlo así, compuesto por un sinfín de contornos entrelazados por colinas, barrancas y cerros volcánicos. En el medio plano hay bosques, lagunas y cañaverales, y si describo este paisaje con cierto detalle es porque a su vista, y recorriéndolo en largas caminatas, Gerhart se sentía feliz. La riqueza del paisaje de Tacámbaro se refleja en la serie de piezas para piano intituladas *Tessellata Tacambarensia*, que escribió, una por una, a lo largo de los años que vivió ahí<sup>20</sup>.

Esperanza Pulido cierra su referencia de 1971 publicada en la revista *Heterofonía*, cuando todavía vivía el compositor alemán, diciendo: “Muench cree, con otros, que la obra de todo artista se mueve en círculos. De allí que el artista suela regresar al punto de partida inicial, pero enriquecido con las experiencias que adquirió en el trayecto”<sup>21</sup>. José Antonio Alcaraz escribe algo similar: “Las estructuras de Muench se perciben en un tajante alternarse –orgánico y sorprendente por igual– de episodios, así como el énfasis respectivo de las circunvoluciones internas de los mismos; el total, repleto de trepidantes sinuosidades expresionistas”<sup>22</sup>.

El caos para él no era un lugar de confusión, sino de tesoros inagotables donde el artista halla los elementos de su creación. Creía que el dominio de su quehacer, su capacidad para concebir y elaborar estructuras, le permitían al artista sumergirse en el caos y volver a salir de él con una obra entre las manos, mientras que el hombre que no tenía la facultad de estructurar sus vivencias se hundía y no encontraba sino la locura<sup>23</sup>.

En este sentido, quisiera proponer que, así como las corrientes compositivas de los años 50 y 60 influyeron en su estilo compositivo para piano, de igual manera el vivir en Tacámbaro impregnó las *Tessellatas* de una atmósfera orgánica. Sin embargo, también hay que considerar que Muench vivió experiencias traumáticas en la Segunda Guerra Mundial que socavaron sus nervios y cuyas imágenes quedaron grabadas vívidamente en su memoria e, impetuosamente, en momentos de angustia, cual ocurre con veteranos de guerra; dichas imágenes torturaban su mente. Por ello, un aspecto por considerar dentro de los elementos que de modo involuntario quedaron grabados en esta *Tessellata* es el reflujo de imágenes de guerra, en particular en relación con el bombardeo de Dresde, que nos ha llegado a través de las palabras de su esposa Vera:

Mi esposo, con febril delirio, a menudo hablaba de una pareja de amantes con los que se tropezó en una gran avenida, un niño y una niña todavía, abrazados, con sus pequeños cuerpos calcinados y enormes cabezas [...]. Esta imagen se ha plasmado fotográficamente en mi memoria transformándose, para mí, en el símbolo de la guerra.

<sup>20</sup> Gunten, R. “Requiem...”, p. 6.

<sup>21</sup> Pulido, Esperanza. “Gerhard Muench”. *Heterofonía*, IV, 18 (1971), pp. 29-30, p. 30.

<sup>22</sup> Alcaraz, José Antonio. “Gerhart Muench: pacto y testimonio”. *Proceso*, 2 de agosto de 1986, <<https://www.proceso.com.mx/144203/gerhart-muench-pacto-y-testimonio>> [consulta 28-06-2018].

<sup>23</sup> Gunten, R. “Requiem...”, p. 6.

Yo no estuve así, pero he conocido ese terror tan de cerca y tan a menudo que siento como si hubiera vivido cada minuto de él, incluyendo los 20 minutos que Gerardo estuvo en la calle sin ninguna protección y las bombas fosforescentes llovían junto a él. También conocí a la espantada jirafa que galopaba huyendo de las llamas del zoológico y a la viejecita con su camisón en llamas [...]²⁴.

Es muy probable que esas imágenes se hayan transfigurado en su obra compositiva y, en particular, la *Tessellata n.º 3* contiene pasajes desesperantes que bien pueden rememorar de forma inconsciente y transfigurada, por medio de clústeres que caen por todo el teclado, como una cita macabra del bombardeo vivido por el compositor en su ciudad natal de Dresde.

En lo personal, ya conocía por el maestro Ponce que Muench tenía ese trauma de guerra; además, sabía que también ocurría de vez en cuando con la pianista Alla von Buch a partir de lo que me contó Silvia de la Torre. Es decir, que llegaban a tener episodios donde recreaban en su mente el horror de haber vivido esas desafortunadas experiencias e intenté imaginar someramente esas referencias para construir mi interpretación del año 2000. Posteriormente entre el 2005 y 2010 tuve oportunidad de visitar Alemania varias veces y platicar con personas sobre la guerra; ahora he leído los extractos del diario de la esposa de Muench, por lo que pude hacer una exteriorización de esas imágenes, como se muestra en el collage de la Figura 8.3²⁵, que estoy seguro me servirán para cuando vuelva a estudiar la obra desde una narrativa construida a partir de la praxis musical.



Figura 8.3: Collage imaginativo del bombardeo de Dresde según la anécdota de Muench.  
Reconfiguración de imágenes con fines de ejemplificación didáctica.

<sup>24</sup> Muench, Vera. "Alemania veinticuatro horas al día". Nota preliminar y traducción: Dionisia Urtubees. *Pauta*, XIII, 49 (1994), pp. 19-43, p. 31.

<sup>25</sup> El uso de extractos visuales de imágenes está justificado en la excepción "Cita e ilustración de la enseñanza" siempre que se utilicen con fines de crítica e investigación científica; según la Modificación del "texto fundido" de la *Ley de Propiedad Intelectual*. Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril. BOE n.º 162 (2006).

## Documentos sonoros

Un documento de referencia sobre la discografía de la música de Gerhart Muench es el índice recopilado por Eduardo Soto que, en su página inicial, escribe:

Desde hace varios años, el legado del compositor está resguardado por Tarsicio Medina, y su principal promotor ha sido, sin duda, Rodolfo Ponce Montero. Gracias a la labor de estos dos maestros y a la de quienes los han apoyado, en las dos décadas recientes se ve incrementado el número de músicos que han realizado grabaciones de esta obra tan compleja y exigente como satisfactoria para la emoción y el intelecto<sup>26</sup>.

Soto menciona dos grabaciones de la *Tessellata Tacambarensia* n.º 3, producidas de forma comercial: la realizada por Maricarmen Higuera (1988) y la versión de Rodolfo Ponce (2001). En efecto, uno de los discípulos de Gerhart Muench que emprendió una tarea importante en la difusión de la música para piano del maestro es el pianista mexicano Rodolfo Ponce Montero, quien ha interpretado distintas piezas a lo largo de su carrera profesional; como ejemplo se puede citar la interpretación que realizó precisamente de la tercera *Tessellata* en el Salón de Consejo Universitario, el 27 de octubre de 1988 en el XVI Festival Internacional Cervantino, dentro del Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea<sup>27</sup>. Más relevante aún es la realización de la grabación integral de la música para piano de Muench. Este proyecto discográfico fue realizado por Ponce en enero de 2001 en la sala de conciertos de la Facultad de Minas de la Universidad de Guanajuato. Para ello se empleó un piano Yamaha de concierto. El proyecto, producción y dirección artística fueron coordinados por Tarsicio Medina-Reséndiz, mientras que la ingeniería de grabación, edición y máster digital estuvieron a cargo de Rafael Cuen Garibi y Medina-Reséndiz. Es un set de cuatro discos compactos con una duración total que ronda las cuatro horas de música grabada (Tabla 8.3).

Tabla 8.3: Listado de piezas contenidas en la grabación integral de Ponce.  
Fuente: Transcripción textual de la contraportada del set de discos compactos.

Disco compacto 1	Disco compacto 3
<i>Kreisleriana Nova</i>	<i>Tessellata Tacambarensia</i> n.º 7
<i>Tessellata Tacambarensia</i> n.º 1	<i>Un aspecto lunar</i>
<i>Ricercare</i> 1950	<i>Fuga Chromatica</i>
<i>Ricercare</i> 1962	<i>Correspondencias</i>
<i>Tessellata Tacambarensia</i> n.º 3	<i>Dionysia</i>
	<i>Shakespeare-Suite</i>
	<i>Alea Jeux de dès-Würtelspiel</i>
Disco compacto 2	Disco compacto 4
<i>Concert d'Hiver</i>	<i>Tessellata Tacambarensia</i> n.º 9
<i>Notturmo</i>	<i>Dos Poemas</i>
<i>Piece de Résistence</i>	<i>Un Petit Réve</i>
<i>Cuatro Presencias</i>	<i>Second Petit Réve</i>
	<i>Fugato</i>
	<i>Tessellata Tacambarensia</i> n.º 10

<sup>26</sup> Contreras Soto, Eduardo. "Datos para una fonografía de Gerhart Muench". *Heterofonía*, XXXVIII, 136-137 (2007), pp. 191-198, p. 192.

<sup>27</sup> Pérez López, A. *Gerhart Muench...*, p. 542.



La portada incluye en la parte superior el siguiente título: “Gerhart Muench. Su música para piano solo”. En la parte inferior se indica la referencia al intérprete: “Pianista: Rodolfo Ponce Montero”. En el centro de la portada aparece una fotografía de Muench ligeramente de perfil en primer plano, en la que el maestro descubre su ojo derecho del antifaz que porta. Es una imagen en blanco y negro; los rótulos mencionados aparecen en tinta negra. En la contraportada se ofrece la referencia a las obras incluidas en cada uno de los discos compactos con sus respectivas duraciones y en la parte inferior se hace referencia a las editoras que han publicado la música: Ediciones Coral Moreliana, Ediciones Mexicanas de Música y la *Revista Plural (Excélsior)*. Los discos en sí mismos incluyen fotografías de la misma serie y los títulos son los mismos de la portada en tinta negra; a ellos se agrega la firma del maestro en tinta roja, que destaca frente a las otras referencias textuales. Cada disco se identifica con un número romano en mayúsculas.

El folleto tiene 42 páginas, la primera de las cuales replica la portada del set y en la contraportada incluye la forma de Muench más el nombre de la imprenta Fimax Publicistas Editorial. En la segunda página aparece la reproducción manuscrita del inicio de la *Kresleriana Nova*, obra de 1939. En las páginas centrales hay una serie de cuatro retratos fotográficos de Muench, que a la vez son utilizados como elemento para acompañar a cada uno de los cuatro discos compactos. El crédito de las fotografías es de Alberto Gassol. El texto de Brennan aparece en una traducción al inglés realizado por otro profesor de la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato: el maestro Rafael Cuen Garibi. El texto en sí fue escrito por Juan Arturo Brennan, que en quince páginas escribe sobre la biografía de Muench, una breve explicación de cada una de las obras más una reseña biográfica de Rodolfo Ponce. En particular, es conveniente transcribir lo que Brennan dice sobre las *Tessellatas*:

Gerhart Muench escribió 10 *Tessellata Tacambarensia*, cuatro de ellas para piano solo: 1-3-9 y 10, y una más –la 7– para piano con maracas y claves. *Tessellata Tacambarensia* = *Mosaico Tacambarense*, sugerente título que anuncia el homenaje del compositor a su isla encantada, Tacámbaro, lugar que así fue, por lo menos hasta antes de la contaminación que carcome las entrañas del espíritu, lugar de barrancas y cerros volcánicos, bosques, lagunas, horizontes sin fin y cañaverales, lugar encantado donde vivió 25 años de los 35 que estuvo en tierras mexicanas, estimulado y vivificado por los elementos naturales del lugar, por la sencillez y naturalidad de sus gentes y costumbres, tradiciones e historia, y de manera especial por la paz y aquella atmósfera aún virginalmente provinciana de los años sesenta, ahí en ese marco esplendoroso, seductor ambiente para el trabajo fecundo, la lectura, la meditación, la poesía y la creación artística. Don Gera –a quien así llamaban cariñosamente algunos lugareños– escribió 9 de las 10 *Tessellata*, la 3 fue escrita en Tepoztlán, Morelos. Se trata de obras de misteriosa fuerza, alucinantes, en las que timbre y colores se subliman, pero no para describir algo, nada, pues ningún caso se trata de un concepto descriptivo alguno. En estas obras el lenguaje de Muench es insólito, avanzado, en el que el piano y pianismo tradicional dejan de serlo al trasmutarlos el compositor mediante ingeniosas e insospechadas combinaciones contrastantes entre las distintas alturas sonoras, dinámicas y agógicas, complejas cédulas rítmicas, el magistral manejo del pedal entero y medio, el rubato, así como los efectos de resonancia en el teclado mudo, clusters y también los pizzicati y glisandi directos de las cuerdas; de ningún modo desdeña la melodía, el ritmo y el contrapunto; por el contrario, los maneja siempre in crescendo y los magnifica. Todo lo anterior y más elementos y recursos empleados con sabiduría y siempre al servicio del compositor; este crea atmósferas llenas de magia y encantamiento, en las que hasta las honduras místicas del sobreviviente de Dresde, adquieren una dimensión cósmica que magnetiza al escucha. Cada una de estas piezas tiene su forma, y aquí para nada tiene connotación alguna esta palabra con las formas maestras tradicionales de los tiempos idos. Muench en estas obras crea sus propias formas y estructuras que previamente y con toda seriedad concibe, decide y respeta, nada deja al azar (él decía: “Me importa la pura substancia, la esencia de las obras de arte”). Particularmente la *Tessellata* 9 (orden de grabación: a-I-E-B-2-c-D-b-3-A-d-4-F-C-5), como el *Juego de Dados* (orden de grabación: 2-A-/6-A/1-B/4-A/5-B/1-A/4-B/3-B/5-A/2-B/3-A/6-B), hace recordar la

tercera sonata de Boulez y la *Klavierstück XI* de Stockhausen, que son obras, estas y aquellas, con una serie infinita de combinaciones de sus partes decidida por el pianista, dando como resultado en cada audición en vivo, una obra nueva, irrepetible<sup>28</sup>.

La valoración de la trayectoria que escribe Brennan sobre Rodolfo Ponce es todavía válida después de tantos años; de ella se transcribe un párrafo sobre el tipo de repertorio que ha abordado este pianista mexicano:

Una de las muchas formas de calibrar el alcance de un intérprete es a través de su repertorio. Y las mejores referencias no siempre están aunadas al dominio de los grandes clásicos, sino a la exploración de regiones más interesantes del espectro musical. Tal es el caso, por ejemplo, del pianista y organista Rodolfo Ponce Montero, quien a lo largo de su fructífera carrera se ha dedicado con aplicación admirable al estudio, interpretación y difusión de lo más destacado de la obra pianística mexicana, eludiendo a propósito el camino fácil de los caballitos de batalla y los programas de éxito seguro. En este ámbito es particularmente encomiable la labor de Ponce Montero, en relación a la difusión de la obra para piano de Gerhart Muench, entrañable hombre, compositor y pianista quien, además, fue uno de sus maestros<sup>29</sup>.

Aunado a la difusión que Ponce ha efectuado en recitales y conciertos, destaca su presencia en el Festival Internacional Cervantino, donde apuesta por la interpretación de música para piano contemporánea; además, ha realizado varias grabaciones que le han permitido dejar sus interpretaciones musicales de compositores mexicanos. Brennan escribe sobre ello:

A la fecha, Rodolfo Ponce Montero ha dejado un vasto repertorio de su labor de difusión en diez discos dedicados a la música de diversos compositores mexicanos. Entre ellos destaca particularmente el disco de larga duración titulado *Presencias*, dedicado por entero a la obra pianística de Gerhart Muench, y complementado más tarde con la grabación de un disco compacto dedicado también a la música de este compositor y pianista alemán que hizo de México su patria adoptiva. Otro de los proyectos relevantes que Ponce Montero ha abordado a favor de nuestra música es la grabación de obras de Juan B. Fuentes, Salvador Contreras, Guillermo Pinto Reyes, Ramón Montes de Oca, Mario Lavista y Gerhart Muench, en el que se demuestra no solo su compromiso con tales repertorios, sino también su capacidad para tratar lenguajes y estilos tan distintos bajo parámetros constantes de calidad y expresividad. Junto a su encomiable labor de difusión de nuestra música, Rodolfo Ponce Montero también es compositor, añadiendo así sus propias creaciones a ese repertorio que con tanta generosidad estudia, toca, difunde y graba para la posteridad<sup>30</sup>.

Además de su labor como intérprete de piano, también ha sido un promotor de la música para órgano al haber sido discípulo de Guillermo Pinto Reyes, destacado organista mexicano, de quien ha grabado también música. En general, se puede decir que la producción discográfica de Ponce es importante y se ha incrementado con el paso del tiempo; esta aparece relatada de forma resumida en la reseña biográfica incluida en el folleto de la *Grabación muestra del DEMUG*:

Hasta el momento, cuenta con más de treinta registros fonográficos, destacando la integral de piano de sus maestros Gerhart Muench y Guillermo Pinto, en donde se aprecian interpretaciones de gusto refinado, que de acuerdo a la crítica especializada, se caracterizan por un toque de transmisión muy personal, la comprensión de la obra en

<sup>28</sup> Brennan, Juan Arturo. "Gerhart Muench: Tessellata Tacambarensia". *Gerhart Muench. Su música para piano solo*. Rodolfo Ponce Montero, piano. Libreto de CD. Set de 4 CDs. Universidad de Guanajuato, 2001, pp. 1-39, pp. 6-7.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 14.

su totalidad que le permite delinear con precisión la construcción musical al momento de co-crear, la gran riqueza tímbrica –fruto de su profuso conocimiento pianístico– y, por supuesto, la pasión que lo movió desde los inicios de su carrera en el arte musical<sup>31</sup>.

Un aspecto importante de su carrera es la actividad docente que ha realizado en la Universidad de Guanajuato, ya que ha sido profesor en dicha institución desde 1968, así como director de la Escuela de Música en los años 70. Como profesor de tiempo completo pertenece al claustro de piano, desde donde ha guiado a varios estudiantes en su formación pianística. En este contexto, es necesario comentar que realicé mis estudios de Nivel Medio Superior Terminal en piano y la Licenciatura en Música en la Universidad de Guanajuato. En especial tuve como profesor de instrumento principal al maestro Ponce, con quien cursé los semestres de piano requeridos en el plan de estudios de la Licenciatura. Al leer la tesis de Arturo Pérez me doy cuenta de que la forma de concebir, seleccionar y abordar el repertorio pianístico, al menos en Ponce, está impregnada de las ideas estético-musicales del maestro Muench.

En 1999 llegaron tres copias de la *Tessellata Tacambarensia* n.º 3 a la biblioteca de la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato, hoy día Departamento de Música y Artes Escénicas (DEMAE), así como otras obras del maestro alemán. En la selección del material del semestre agosto-diciembre de 1999, el maestro Ponce me propuso estudiar esa *Tessellata* y así se hizo: estudié la obra durante ese semestre muchas veces, colocando en el patio de la escuela de música las seis páginas para tener una visión fotográfica a vista de pájaro de dicha obra y pude presentarla de forma satisfactoria en el examen final de piano de ese semestre.

En el año 2000, como estudiante de la Licenciatura en Música, tuve la oportunidad de participar en el Primer Concurso Estatal de Piano, organizado por la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato y efectuado en el Teatro Principal de Guanajuato. En dicha ocasión, y como requerimiento de las bases de la convocatoria, tuve que interpretar de memoria la *Tessellata Tacambarensia* n.º 3 y, debido a la calidad de ejecución, me fue otorgado el “Premio a la Mejor interpretación de la Obra Mexicana”, en la categoría del 4º Nivel (Figura 8.4).



Figura 8.4: Reconocimiento a la mejor interpretación de música mexicana. Guanajuato, Archivo personal de Alfonso Pérez Sánchez.

<sup>31</sup> Grabación muestra del DEMUG. Participación de profesores de tiempo completo. Coordinador del proyecto discográfico: Alfonso Pérez Sánchez. Libreto de CD. Universidad de Guanajuato, Departamento de Música, 2018, p. 14.

Entre el 2003 y 2005, realicé mi maestría en música, con énfasis en interpretación pianística, en el San Francisco Conservatory of Music como becario Fulbright, bajo la guía de Sharon Mann. En esa institución musical tuve la oportunidad de interpretar la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* en febrero de 2004 en la Hellman Hall; esos conciertos de estudiantes eran grabados por el personal del Conservatorio y en su biblioteca existe un registro de aquella interpretación que me sirve como elemento de análisis de la concepción interpretativa que yo tenía de esta obra de Muench. En ese momento, mi interés recaía en la interpretación pianística y todo aquello que me permitiera comprender la vida y obra de los compositores de mi interés. Por otra parte, yo no tenía idea de que, posteriormente, realizaría un doctorado en musicología en la Universidad Complutense de Madrid, por lo que las ideas recogidas en esa grabación son producto de una visión como intérprete y no como musicólogo. El título de esa grabación aparece en WorldCat como “Piano department recital: February 26, 2004”; dicho sitio muestra la siguiente ficha descriptiva (Tabla 8.4)<sup>32</sup>:

Tabla 8.4: Ficha descriptiva de la grabación “Piano department recital: February 26, 2004”.  
Fuente: Transcripción textual del catálogo en línea <www.worldcat.org> [consulta 30-07-2018].

<b>Número OCLC:</b>	883751417
<b>Notas:</b>	Compact disc.
<b>Artista(s) :</b>	Hiyas Hila, piano; Ruka Shironishi, piano; Eric Barlaan, piano; Vicky Lin, piano; Alfonso Pérez Sánchez, piano.
<b>Notas de producción:</b>	San Francisco Conservatory of Music, Hellman Hall, February 26, 2004, 8:00pm.
<b>Descripción:</b>	1 audio disc: digital ; 4 3/4 in.
<b>Contenido:</b>	Chromatic fantasy and fugue, BWV 903 / Johann Sebastian Bach -- Suite Bergamasque (1890-1908) / Claude Debussy -- Ballade in A flat major, op. 47, n.º 3 / Frederic Chopin -- Suite, op. 14 / Bela Bartok -- Sonata, op. 13 / Ludwig van Beethoven -- Tessellata Tacambarensia, n.º 3 (1967) / Gerhart Muench.

Como se mencionaba al inicio de este apartado, existe otra grabación de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* realizada por la pianista Maricarmen Higuera que fue grabada en agosto de 1987 en la Sala Angélica Morales de la Escuela Nacional de Música y publicada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Sociedad de Autores y Compositores de Música (INBA-SACM) en un disco LP de 33 rpm, junto con música de Carrillo, Moncada, Quintanar y Revueltas. El Sistema de Información Cultural de México ofrece una reseña biográfica de Higuera en su sitio web:

Pianista. Nació en Mazatlán, Sinaloa. Estudió en el Conservatorio Nacional la carrera de pianista concertista con José Ordóñez, Gerhard Münch y Györg Demus. En dos ocasiones le otorgaron beca para asistir al curso anual de Santiago de Compostela, España. Ha destacado por su interpretación de obras de vanguardia, estrenando piezas de compositores mexicanos. En 1972 recibió el premio único en el concurso Música Mexicana Contemporánea. Ha grabado para la radio de Madrid. En 1980 fue invitada a Cuba para dar una serie de conciertos<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> El único detalle por corregir de dicha ficha es que la *Tessellata n.º 3* fue compuesta en 1967 y publicada en 1969; por tanto, es una errata la referencia al año 1964 que aparece en el sitio web, aunque aquí ha sido corregida.

<sup>33</sup> Sistema de Información Cultural de México. *María del Carmen Higuera (música)*. Disponible en <[https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=artista&table\\_id=2418](https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=2418)> [consulta 28-06-2018].



Es llamativo que esta pianista haya estudiado con Muench en el Conservatorio Nacional, aunque sería conveniente encontrar una biografía más amplia para poder ponderar su carrera como pianista. La maestra radica en la ciudad de Querétaro y, aunque Arturo Pérez se puso en contacto con ella para una entrevista, no fue posible concretarla y la información que aparece en su tesis doctoral es poca en comparación con otros discípulos de Muench entrevistados.

## Muestras discográficas

Consuelo Carredano, en su catálogo sobre Ediciones Mexicanas de Música, sugiere una duración aproximada de 9 minutos para la tercera *Tessellata*. Ponce en su grabación marca un tiempo total de 8 minutos con 57 segundos y Pérez interpreta la obra en 7 minutos con 10 segundos. Por tanto, en el nivel macro vemos una divergencia entre profesor y estudiante, lo cual es normal, dado que los jóvenes tienden a interpretar las obras con movimiento mientras que los músicos maduros han aprendido a sopesar las pausas y hacer una dicción más articulada (Figura 8.5)<sup>34</sup>. Esto ocurre, por ejemplo, con la grabación de la *Tessellata Tacambarensia n.º 1* que Ponce grabó en 1994, disco compacto que lleva por título *La obra para piano de Gerhart Muench*<sup>35</sup>, donde ejecuta esa primera *Tessellata* en 9 minutos con 43 segundos contra los 12 minutos con 19 segundos de duración en la versión incluida en su integral de 2001.

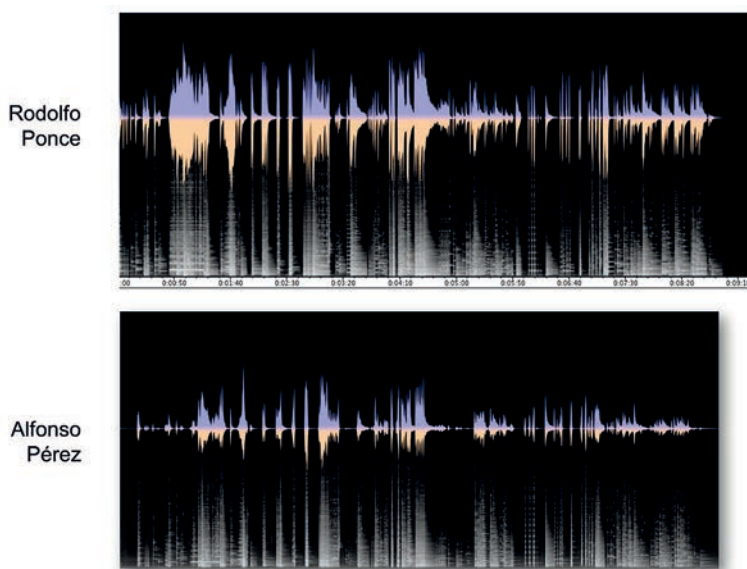


Figura 8.5: Espectrogramas de los registros sonoros de la *Tessellata n.º 3*. Imágenes generadas con el programa Sonic Visualiser a partir de las pistas de audio.

<sup>34</sup> Por otra parte, la versión de Maricarmen Higuera contabiliza una duración total de 6 minutos con 40 segundos, pero es difícil comentar más sobre esta grabación pues no estuvo accesible al momento de la redacción de este texto académico, por lo que se dejará para una comparación posterior, que sería relevante dado que esta pianista estudió con el propio Muench, al igual que Ponce.

<sup>35</sup> *La obra para piano de Gerhart Muench*. Rodolfo Ponce Montero, piano. CD. México, CONACULTA, INBA, CENIDIM, UNAM, Siglo XX, vol. XIII, 1994.

Una divergencia notable entre ambos registros es que el de Ponce fue realizado en la modalidad de estudio de grabación, mientras que el de Pérez corresponde a una interpretación en vivo frente a público. En el primer caso, los micrófonos están más cerca del piano que el micrófono ambiental de la segunda grabación. Esto afecta de forma particular la captura de los armónicos del segundo registro que, aunque se escucharon en la sala de conciertos, no tienen la cercanía que se logra con un micrófono cerca de la caja de resonancia del piano. El tempo musical es algo que se puede estudiar en tres niveles: macro, micro y mixto<sup>36</sup>. En el caso de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3*, comparar la duración de las secciones nos permite ver en qué trozos las divergencias son mayores. Para deducir la duración de cada sección se empleó el programa informático Audacity<sup>37</sup>, que permite seleccionar fragmentos específicos y deducir la duración de ellos con una precisión de milésimas de segundo. Dichas duraciones se pueden observar en la Tabla 8.5.

Tabla 8.5: Duraciones de las secciones en que se puede dividir la *Tessellata n.º 3*.  
Fuente: elaboración propia a partir de la medición de los extractos de audio.

Bloque	Sección	Duración en tiempo		Diferencia
		Rodolfo Ponce	Alfonso Pérez	
$\alpha$	A	45"218	37"668	07"550
	B	31"888	21"418	10"470
	C	42"433	30"397	12"036
	D	45"927	40"781	05"146
	E	11"990	08"176	03"814
	F	16"597	10"841	05"756
$\beta$	A'	48"274	33"045	15"229
	B'	53"823	39"582 *	14"241 *
	C'	1'10"187	56"731	13"456
	D'	55"620	41"378	14"242
	E'	22"916	18"869	04"047
	F'	1'38"213	1'24"138	14"075

La diferencia nominal muestra que, aunque existen divergencias en las proporciones de las distintas secciones, siempre es mayor la duración de Ponce que la propia de Pérez, lo cual permite afirmar que se trata de dos versiones equilibradas en sí mismas, aunque Pérez imprime una mayor velocidad a toda la pieza que Ponce, dando por consiguiente una diferencia en la duración total de cada interpretación de 1 minuto 47 segundos, al comparar los 8 minutos con 57 segundos de Ponce contra los 7 minutos con 10 segundos de Pérez.

En la Tabla 8.5 se ha incluido en la parte B' un asterisco, debido a que no es una duración precisa: en el segundo sistema, Pérez comete una omisión al suprimir el grupeto de triples corcheas, en la fer-

<sup>36</sup> Para más información sobre la metodología de análisis discográfico, véase Pérez Sánchez, Alfonso. "Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 17 (2013), <<https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-04.pdf>> [consulta 06-11-2018].

<sup>37</sup> Mazzoni, Dominic; y Dannenberg, Roger. *Audacity* [aplicación informática multiplataforma libre]. Versión 2.2.2. Universidad de Carnegie Mellon. Disponible en <<https://www.audacityteam.org/>> [consulta 06-11-2018].

mata breve con la indicación de corchea igual a 112. Este es un error natural, no deseable, que proviene del tocar en vivo y de memoria, aunque en aquel momento el intérprete se dio cuenta de la omisión en tiempo real; al ser un concierto con público no hubo forma de corregirlo y así quedo en la grabación.

En un primer momento se pensó en realizar un análisis a nivel micro para conocer las velocidades metronómicas exactas de cada sección, pero dada la escritura rítmica irregular y las sonoridades estruendosas de la obra, emplear el visualizador de onda para poner las marcas en pista de audio fue una empresa compleja y que requeriría mucho esfuerzo para obtener un grado aceptable de confiabilidad. Además, se decidió escapar de la rigidez cuantitativa para permitir construir una narración que no estuviera impregnada de una neutralidad aparente derivada del uso de herramientas tecnológicas para dotar a este trabajo de cierta objetividad científica<sup>38</sup>.

De regreso a la reflexión, y hablando en torno a ciertos pasajes particulares, el inicio de la pieza ya marca una solución diferente para los acordes amplios del inicio del segundo compás con la nota Sol, que debe sostenerse mientras se ejecutan. Ponce decide quebrar la parte de la mano izquierda. Por otra parte, yo hago uso del tercer pedal, aunque esta solución permite tocar los tres acordes sin necesidad de quebrarlos; el no tener el Sol físicamente apretado hace que los armónicos de dicha nota se evaporen de manera más rápida.

Recuerdo una clase con Ponce cuando toqué para él la *Tessellata*; el inicio lo sorprendió al escuchar que no había quebrado los acordes; notó que había empleado el tercer pedal y me dijo: “A ver hazlo de nuevo” y lo realicé. A continuación, dijo “Otra vez” y comprendió que era posible utilizar ese recurso sin riesgo, y exclamó: lástima que ya grabé esa *Tessellata* para la integral, así que tendré que esperar a realizar una nueva grabación para incluir tal recurso. Es importante señalar que, aun en aquel entonces, reconocía la supremacía del pianismo de Ponce frente a mis intentos de ser pianista, y hoy en día admiro lo que ha logrado por difundir la música de compositores mexicanos; por mi parte, con el tiempo descubriría que lo que realmente me apasiona es la musicología.

Otra divergencia es la presentada por Ponce en la página 5, último sistema, después de la raya punteada donde la triple corchea, que en la partitura aparece un solo Re, y en la grabación se presenta ese Re junto con un Re bemol. Recuerdo la clase que tuve con Ponce, que me comentó que Muench solía tocarlo así, aunque no lo hubiera indicado en la partitura e incluso llamó por teléfono a Tarsicio Medina-Reséndiz para confirmar esa circunstancia. No obstante, al escuchar mi propia versión del 2004 pude apreciar que decidí seguir lo indicado en la partitura. Aunque la partitura fue editada de manera adecuada sería conveniente contrastar esta información con el manuscrito o con algún ejemplar impreso con indicaciones del propio Muench.

## Discusión

Arturo Pérez comenta que Muench “mostró un constante interés por el piano durante toda su vida; es más, este instrumento fue parte de él mismo durante toda su trayectoria musical. [...] Siempre lo necesitó para expresarse<sup>39</sup>. En efecto, en la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* propone un estilo personal que trasciende el mero virtuosismo pianístico para expresar algo coherente en sí mismo que, más

<sup>38</sup> Cf. De la Cuesta-Benjumea, Carmen. “La reflexividad: un asunto crítico en la investigación cualitativa”. *Enfermería clínica*, XXI, 3 (2011) pp. 163-167, p. 166.

<sup>39</sup> Pérez López, A. *Gerhart Muench...*, p. 148.

que describir una atmósfera especial, busca hacer sentir la esencia de una reflexión compositiva de un momento particular en su vida. En este sentido, el propio Muench se pregunta si hay una razón de ser con las siguientes palabras en una conferencia: “¿Qué expresa la música, [es decir,] es la música capaz de expresar algo más que fuera otro que puro sonido?”<sup>40</sup>. Más aun, Luis Jaime Cortez, en sus “Apostillas a Gerhart Muench”, menciona que el maestro “creía en la música viva; la grabación le parecía una suerte de falsificación, una copla caricaturesca que tiene el defecto de ser igual a sí misma durante toda la eternidad”<sup>41</sup>. No obstante, vendría muy bien para realizar una valoración de su aproximación al piano el tener al menos una grabación suya de alguna de sus *Tessellata Tacambarensia*. Aunque la anterior cita es correcta desde el punto de vista de la trascendencia de la grabación como referencia musical, la utilidad pedagógica de los registros sonoros es válida para autoevaluarse y quizá se podría matizar el comentario de Cortez al leer a través de las palabras de uno de sus discípulos, David Gutiérrez Ledesma lo siguiente:

El maestro Muench afirmaba que primera(mente), se deberá estudiar a FONDO todo lo que nos dice la partitura, después se podrán apreciar las grabaciones de otros pianistas que hacen de esa obra. Hay que saber autoevaluarse constantemente, se puede grabar lo que se toca y así darse cuenta de cómo se interpreta<sup>42</sup>.

Incluso el propio Muench tuvo que recurrir a las grabaciones, de forma circunstancial, antes de poder conocer las partituras de compositores contemporáneos:

A principios de los sesenta, en Guanajuato, le fue enviado de Alemania un álbum con grabaciones de Messiaen, Boulez, Stockhausen, Nono, etcétera, que encendieron en forma muy viva su interés. Estaba anonadado por el boom de compositores europeos cuyos lenguajes musicales sobrepasaban toda expectativa. ¿Dónde había estado encerrado todo este tiempo? Y un sentimiento sutil de Robinson lo invadió. Inmediatamente pidió partituras y los estrenos en México no se hicieron esperar: el *Canteyodaya*, el *Catálogo de los pájaros* íntegro, el *Cuarteto para el final de los tiempos* (al lado de Manuel Enríquez, Sally Van Den Berg y Anastasio Flores), *Los pájaros exóticos* de Messiaen, obras de Pousseur, Krenek, Ligeti, Boulez, Stockhausen, entre ellas la *Pieza para piano No. 11* de este último, obra aleatoria para la que mandó hacerse un atril especial<sup>43</sup>.

Además, como menciona Cortez, quizá sería conveniente que se creara un fondo accesible a los investigadores con la intención de poder consultar los manuscritos y material complementario que afanosamente ha recopilado con el paso del tiempo Tarsicio Medina-Reséndiz:

Es importante que el intérprete pueda comparar la edición de que dispone al confrontarla directamente con el texto original. En el caso de Muench, cuya grafía es compleja y cuya caligrafía musical casi ininteligible, ese esfuerzo es necesario. Hay en las partituras demasiadas cosas que sería importante confirmar directamente con el manuscrito<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Muench, Gerhart. “Conferencia Escuela Nacional de Música”. Manuscrito (en español), sin lugar y sin año [¿1964?], 5 páginas escritas a máquina, p. 5. Citado en Kehrmann, D. R. *El arte en su laberinto...*, p. 88.

<sup>41</sup> Cortez, Luis Jaime. “Apostillas a Gerhart Muench”. *Heterofonía*. XXXVIII, 136-137 (2007), pp. 199-203, p. 202.

<sup>42</sup> Pérez López, A. “Anexo 1b.-David Gutiérrez Ledesma. Salamanca, Guanajuato” [entrevista]. *Gerhart Muench: trayectoria artística...*, p. 497.

<sup>43</sup> Carmona, G. *Gerhart Muench...*, p. 37.

<sup>44</sup> Cortez, L. J. “Apostillas...”, p. 203.



No obstante, además de la revisión de manuscritos, aún queda pendiente el análisis musical de su obra en trabajos académicos, así como el que un mayor número de intérpretes se interesen por tocar sus piezas. En este sentido, este trabajo busca generar interés en el músico alemán-mexicano al que varios de nosotros conocimos a través de sus obras y anécdotas que cuentan los que fueron sus discípulos y que son ahora profesores del Departamento de Música y Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato.

En cuanto a la forma de la tercera *Tessellata*, en la Figura 8.6 se pueden encontrar los principales elementos detectados en el análisis musical:

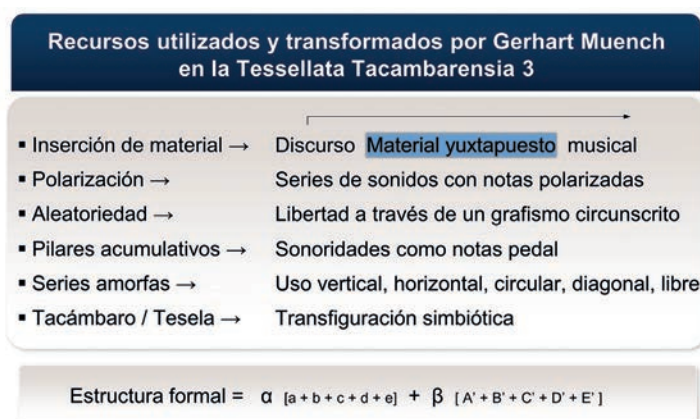


Figura 8.6: Resultados del análisis musical efectuado a la *Tessellata*.  
Elaboración propia a partir del análisis realizado a la partitura.

Esto puede ser debatido por otros investigadores, pues la forma de componer de Muench permite diversas lecturas tanto analíticas como interpretativas a partir de la misma partitura:

Hay que aferrarse a la [mejor] partitura, ahí está todo. Es preciso leerla, comprenderla, analizarla, es decir, estudiar sin el instrumento. Debe prestarse mucha atención a todas las indicaciones de la partitura, movimiento, carácter, dinámica, agógica, matices, etc. Siempre hay que volver a ella cuantas veces sea necesario, [...] muchas veces se cree que ya se tiene toda estudiada, pero siempre habrá algunos aspectos que no se vieron en el primer estudio<sup>45</sup>.

Eso mismo ocurre con la propuesta de relacionar la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* con la escena del bombardeo de Dresde, que puede ser refutada, pero en un espíritu de diálogo se invita al lector a imaginar esa noche en esa ciudad alemana que fue arrasada y el pavor que vivió en carne propia el compositor. Esto es posible dado que

la “interculturalidad” y lo “transcultural” como conceptos programáticos –del pensar filosófico, en el espacio público político y en las artes– están dirigidos al diálogo entre las culturas y conlleva la necesidad de una “fuerte sacudida” a las pretensiones extensivas y expansivas de prácticas y estilo arraigados en una visión cultural propia, respondiendo a otra visión cultural, a lo extraño, lo ajeno que interroga e interpela lo propio<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Pérez López, A. “Anexo 1b.-David Gutiérrez...”, p. 497.

<sup>46</sup> Kehrmann, D. R. *El arte en su laberinto...*, p. 283. Es un argumento que construye a partir de las referencias manifestadas por Raúl Fornet-Betancourt y Pablo Lazo Briones.

En ese sentido, quisiera proponer una especie de mosaico sombrío que emerge de los sonidos de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* y que es deconstruido en la Figura 8.7; el compositor trata de escapar de su propio pasado y convertir aquella experiencia traumática en sonidos que pudieran permitir la sanación de su espíritu, dentro de lo posible, donde las bombas se convierten en fuegos artificiales y su ciudad destruida se vuelve un pintoresco y pacífico pueblecillo, aunque con tonos velados.



Figura 8.7: Lectura simbólica de la *Tessellata n.º 3*.  
Elaboración propia con fines de ejemplificación didáctica.

Estoy de acuerdo en que la reflexión es “el proceso de colocarse justo entre lo que ha sido dicho y lo que está por decirse; entre lo que ha sido sentido y lo que está por sentirse. En ese doblez de la experiencia que no se agota en su realización”<sup>47</sup>. Y es por ello que, como reto, pienso volver a abordar la pieza desde la praxis musical, con la intención de ver qué tanto se puede permear de lo escrito en este texto reflexivo en una nueva interpretación de la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* y en qué grado puedo transmitir al público esa visión dantesca, que deje ver destellos de luz en esta obra de timbres oscuros.

## Conclusión

La figura de Gerhart Muench es relevante en el contexto musical de la segunda mitad del siglo XX mexicano, sobre todo en el centro del país, donde fue bien recibido y tuvo una labor fructífera como intérprete, compositor y profesor. En particular, su paso por Guanajuato y su relación laboral con la Universidad de Guanajuato impactó la escena pianística de esta ciudad. Como parte del reconocimiento a su labor artística, en el Edificio de la Presa existe una placa donde se indica el nombre del maestro Gerhart Muench para designar un aula, reconocimiento que se otorga a figuras que han sido relevantes

<sup>47</sup> Cubides, H.; y Guerrero, P. “Reflexividad en la investigación cualitativa”, p. 139.

para esta institución de educación superior. Sin embargo, son pocos los estudiantes del DEMA E que conocen su vida y obra, de ahí que falte mayor difusión de parte de aquellos que valoran la calidad de su catálogo y su importancia en el contexto musical mexicano.

Se puede concluir que Gerhart Muench es un compositor que sabe transformar los recursos y las técnicas compositivas del mundo que le rodea, logrando con ello una música viva, coherente y llamativa a la escucha. En particular, la *Tessellata Tacambarensia n.º 3* es una obra para piano importante de este compositor y una propuesta importante dentro de la variada muestra de proposiciones generadas en el siglo XX mexicano. De forma complementaria, se ha intentado mostrar cómo el análisis discográfico y reflexivo de registros sonoros puede ser integrado en textos musicológicos con la intención de complementar la información en torno a la praxis interpretativa de una obra musical. Se trata de una acción relevante cuando uno mismo es partícipe del objeto de estudio a desenterrar de la experiencia previa, pues narra las experiencias de vida que rodean a la acción de hacer música de forma compartida.